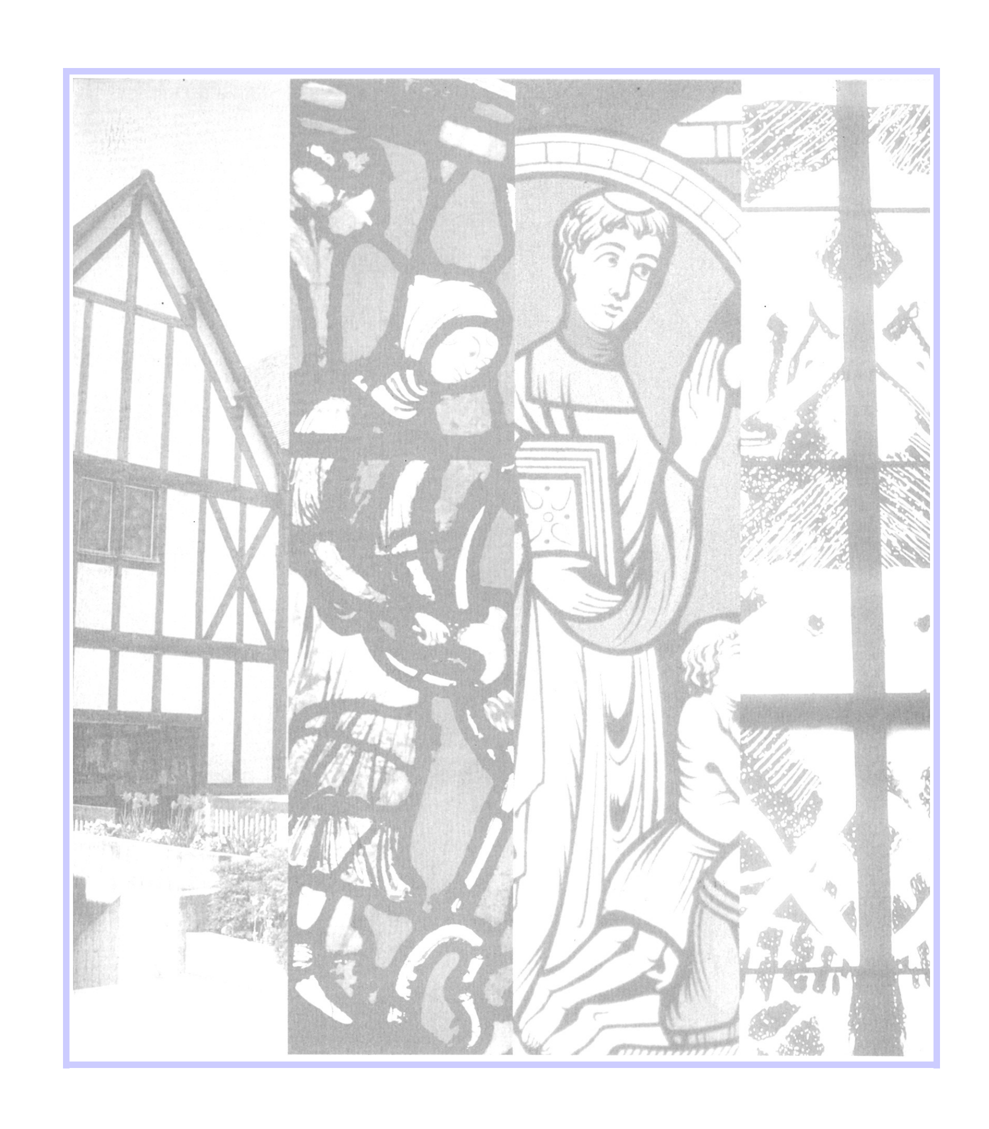
Chartres
CENTRE INTERNATIONAL DU VITRAIL



LES FICHES PÉDAGOGIQUES DU CENTRE INTERNATIONAL DU VITRAIL

TABLE DES MATIÈRES

FICHE N° 1 - LE VITRAIL : HISTOIRE, TECHNIQUES, ÉVOLUTION

1 - LE VITRAIL AU MOYEN ÂGE - HISTOIRE

DÉFINITION

Un vitrail au moyen âge est une fenêtre translucide, colorée ou incolore, obtenue par l'assemblage, au moyen de tiges de plomb, d'une multitude de verres plats soufflés à la bouche, découpés et peints à la grisaille pour créer une haute paroi lumineuse à but décoratif et didactique.

ORIGINES

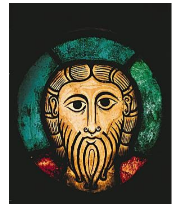
L'origine du vitrail est très certainement ancienne, remontant à l'époque paléochrétienne, comme l'attestent les fouilles archéologiques de sites antiques et des premiers siècles du moyen âge, ainsi que de nombreux témoignages textuels. Les écrivains latins chrétiens ***Tertullien*** (**v. 155-v. 220**) et ***Prudence*** (**348-v. 410**) font état de basiliques ornées de vitraux, tandis que le poète byzantin ***Paul le Silentiaire***, au **VIe** siècle, loue les verres de couleur embellissant Sainte-Sophie de Constantinople.

Mais il est encore impossible de dire quand et comment le vitrail s'est distingué des vitres dont les Romains garnissaient déjà leurs fenêtres. Dans ses lettres, ***Pline le Jeune*** (**v.61-113**) décrivit plusieurs de ces cloisons ou *claustra* qu'on appelle aussi *transennes* (c'est-à-dire des parois décoratives en stuc ou en plâtre dans lesquelles des pièces de verre ou de fines plaques translucides d'albâtre étaient enchâssées). Il est, en revanche, plus difficile de savoir de quels types d'objets parlent les textes du haut moyen âge lorsqu'ils décrivent ces "*verres aux couleurs innombrables*" dont sont pourvues les baies de certaines églises, puisque très peu de fragments de ces premières œuvres ont pu être exhumés et étudiés jusqu'à présent.

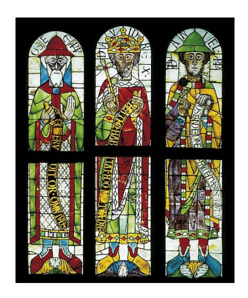
TÉMOIGNAGES ANCIENS

Les plus anciens témoignages de cet art connus en Occident sont les fragments d'une ***tête du Christ*** (haute de plus de trente centimètres), découverts dans le chœur de l'abbatiale allemande de Lorsch, non loin d'Heidelberg et que l'on date du **IXe** siècle (ces fragments reconstitués sont conservés aujourd'hui au musée de Darmstadt), ainsi que la ***tête de Christ de Wissembourg***, datée **vers 1060**, (d'un diamètre de 25 cm), et qui provient de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Wissembourg. C'est le plus ancien vitrail figuratif au monde qui nous soit parvenu intact. Il est conservé en France, au *Musée de l'œuvre Notre-Dame* de Strasbourg.


Fragments de la tête de Lorsch


Tête du Christ de Wissembourg

On admet généralement que les ***fenêtres hautes de la cathédrale d'Augsbourg*** (figures de prophètes, **vers 1100-1140**) constituent le plus ancien ensemble conservé dans son édifice d'origine. L'époque romane a laissé de nombreuses réalisations dans plusieurs pays d'Europe.



2 - LE VITRAIL AU MOYEN ÂGE – TECHNIQUE

UNE TRADITION ANCIENNE

Les vitraux les plus anciens qui ont été conservés révèlent une technique éprouvée qui permet de supposer une tradition assez ancienne. Ces vitraux sont constitués de panneaux de verres colorés. Les verres sont maintenus dans les rainures de baguettes de plomb soudées les unes aux autres. Enfin certains de ces verres ont reçu un décor peint à la grisaille, peinture vitrifiable fixée par cuisson. Les panneaux étaient assemblés dans la baie par des fers, et maintenus vraisemblablement par un cadre de bois, puis, ultérieurement, dans des armatures de fer.

Au moyen âge on n'utilise pas encore le papier pour les chantiers de vitraux. Le peintre verrier va réaliser son dessin, ***à la mine de plomb ou à la peinture***, à échelle grandeur nature sur sa table de travail en bois. Ce dessin comporte le *tracé des plombs* qui maintiendront les morceaux de verres entre eux et les détails du ***dessin intérieur***. Les couleurs des verres y sont indiquées par une lettre qui sert de code de repérage.

À partir du XVe siècle, on utilisera des cartons mobiles, établis sur parchemin, sur tissu ou sur papier.

LES RECETTES DU MOINE THÉOPHILE

Il semble que les recettes de fabrication réunies dans les années **1100** par le moine allemand ***Théophile*** (*Roger von Helmarshausen*) dans son traité ***De diversis artibus*** (traduit en français en 1843 sous le titre de *Traité des divers arts*) reprennent et affirment des savoir-faire et des techniques déjà bien éprouvés : il est probable que le vitrail à décor figuratif est né à l'époque carolingienne.

LE SOUFFLAGE DU VERRE

Au cours du moyen âge, deux modes de soufflage (technique apparue au Ier s. après J.-C.) sont employés : au manchon, ou bien en plateau.

LE SOUFFLAGE AU MANCHON



Le verrier cueille, à l'aide de sa ***canne***, ou tige creuse, une boule de verre en fusion dans un creuset, la ***paraison***. En imprimant un mouvement de balancier à sa canne, il donne à la boule de paraison la forme d'un ***cylindre*** ; celui-ci est ensuite fendu, ramolli au four à étendre, puis aplati. On reconnaît assez facilement les verres réalisés au manchon, car ils présentent des séries de bulles d'air disposées de façon presque linéaire.

LE SOUFFLAGE EN PLATEAU OU EN CIVE

Dans la méthode du soufflage en plateau, le verrier cueille avec sa canne une boule de paraison qu'il présente à un aide. Ce dernier y fixe une tige, le ***pontil***. Après avoir détaché sa canne, le verrier imprime au pontil un mouvement rotatif, ce qui permet d'aplatir la boule de pâte de verre en forme de disque. Celui-ci conserve en son centre la trace en relief du pontil, la ***boudine***, d'où le nom donné parfois à cette technique.

Le souffleur de verre peut varier les effets colorés en cueillant la matière dans des creusets contenant des pâtes de couleurs différentes. S'il souffle sa paraison au ***manchon***, il obtiendra une plaque de verre composée de plusieurs feuilles de couleurs différentes. S'il souffle un ***plateau***, il obtient un verre de coloration irrégulière, d'aspect marbré. Cette technique était surtout utilisée pour le verre rouge qui, teinté dans la masse par des colorants très denses, était trop foncé et ne laissait pas passer suffisamment de lumière.

3 - LE VITRAIL AU MOYEN ÂGE – LES MATÉRIAUX

LE VERRE

Le matériau de base d'un vitrail est un verre plat, ***composé de sable auquel on ajoute des fondants*** (soude ou potasse) pour en abaisser le point de fusion. Le verre est obtenu dans des ***creusets*** (petits pots réfractaires) et ***coloré dans la masse (vitreuse)*** avec des substances minérales : les ***oxydes métalliques***. Les

tons bleus particulièrement lumineux du XIIe siècle qui ont fait la célébrité des vitraux de la cathédrale de Chartres (d'où l'appellation « bleu de Chartres ») sembleraient être dus à l'oxyde de cobalt. Les autres teintes de couleur (rouge, jaune, vert, pourpre) sont le résultat de la présence ou de l'ajout d'autres oxydes métalliques, principalement le ***fer***, le ***cuivre***, et le ***manganèse*** (pour obtenir le pourpre).

LA PEINTURE

La peinture employée pour peindre sur verre est aujourd'hui communément appelée grisaille.

Théophile l'appelle ***'la couleur avec laquelle on peint le verre'*** et donne sa recette : il faut prendre du cuivre mince battu, le brûler dans un vase de fer pour le réduire en poudre, ajouter des parcelles de verre et de saphir grec finement broyées, et mêler le tout avec du vin ou de l'urine. On peint les verres en les posant sur les traits dessinés sur la table. Théophile indique comment faire des ombres et des lumières, tracer des lettres, faire des draperies et appliquer la peinture de façon plus ou moins épaisse pour un effet de modelé.

LA CUISSON

Pour fixer la grisaille sur les morceaux de verre peints, il faut faire fondre la poudre de verre qui sert de fondant, et chauffer le four à une température d'environ 650° C.

Selon la description de Théophile, le four utilisé pour la cuisson des verres peints était construit avec de l'argile, du fumier de cheval et du foin sec, que l'on mélangeait afin d'obtenir une pâte à laquelle on donnait la forme de tourteaux. Avec ces tourteaux on couvrait, à l'intérieur et à l'extérieur, des baguettes flexibles plantées en terre, en forme d'arceaux. On allumait du feu dans le four pour le sécher.

Ce four était traversé de trois tiges de fer sur lesquelles on plaçait une tablette de fer doit qui devait avoir la dimension du fourneau à l'intérieur, sauf deux doigts en longueur et en largeur. On y tamisait de la chaux vive ou des cendres qu'on lissait. La chaux et la cendre sur la tablette de fer servaient à empêcher que le verre ne se brise par la chaleur au contact avec la tablette nue. Après avoir placé les verres sur la plaque, on allumait, avec du bois de hêtre bien séché, le feu dans le fourneau et on l'augmentait avec précaution jusqu'à ce que la flamme monte par derrière, et des deux côtés entre le fourneau et la tablette et couvre le verre en passant par-dessus jusqu'à ce qu'il soit ardent. Après avoir enlevé le bois, on fermait les deux ouvertures du four (frontale et zénithale) et attendait qu'il se refroidisse.

LES PLOMBS

Pour fabriquer les vergettes de plombs qui assembleront les verres, Théophile décrit la manière dont il faut préparer un moule en fer en deux parties, maintenues ensemble par des clous. On verse dans ce moule parfaitement étanche le plomb fondu.

4 - LE VITRAIL MODERNE – LES TECHNIQUES

À travers les siècles, les maîtres verriers ont su adapter l'art du vitrail à toutes les évolutions, techniques et stylistiques. L'art du vitrail mis en œuvre pour la fabrication des verrières romanes et gothiques est conditionné par les techniques de production des matériaux utilisés : la fabrication du verre plat soufflé en petites dimensions, teinté dans la masse.

La technique "verre et plomb" ne connaîtra pas de transformation notable au cours de son histoire, si bien qu'elle est pratiquée aujourd'hui de la même manière qu'au moyen âge. Elle a connu néanmoins au cours du XVIe siècle quelques améliorations : pour la coupe du verre, le diamant, et aujourd'hui la ***molette*** au carbure de tungstène, a remplacé le ***fer rougi au feu***. Le **plomb** n'est plus *coulé* et *ébarbé*, mais *laminé* industriellement. Par contre, le **verre de couleur** continue d'être fabriqué par *soufflage à la bouche*, comme au moyen âge. Le **dessin** d'un vitrail, ainsi que le décor qui sera éventuellement appliqué sur le verre, demeurent des travaux exécutés toujours à la main, même si différents essais de reproduction mécanique (pochoir, sérigraphie) ont été tentés à différentes époques. Et enfin, pour fixer les décors, on se

sert de ***fours*** dont les températures, les temps et les paliers de cuisson sont programmés électroniquement.

5 - LE VITRAIL MODERNE – LA RÉALISATION

RELEVÉ DES MESURES

Cette première opération consiste sur place à relever avec précision toutes les mesures de la fenêtre qui doit recevoir un vitrail, à prendre l'aplomb ainsi que les profondeurs des feuillures ou des rainures.

ESQUISSE ET CARTON

Le peintre verrier réalise ensuite une **esquisse**, sorte de maquette en couleur à échelle réduite qui présente la forme de la verrière, en tenant compte des dimensions de la baie à garnir, la représentation de la scène à illustrer, le *tracé des plombs* qui maintiendront les morceaux des verres entre eux et les armatures métalliques. Il peut alors agrandir ce modèle à taille d'exécution en travaillant panneau par panneau. Tous les détails nécessaires à l'exécution doivent y être portés. Ce patron, qui va guider tout le travail de réalisation proprement dit, est le **carton**. Ce carton doit préciser surtout le réseau de plomb qui reliera les pièces de verre entre elles.

CALQUE, TRACÉ ET CALIBRAGE

Avec un papier ***calque*** on relève par transparence le dessin des plombs, c'est-à-dire les lignes qui détermineront la découpe des morceaux de verre. Ce calque est ensuite reporté à l'aide d'une feuille de carbone sur un papier bulle assez fort, appelé ***tracé***. Dans ce tracé, chaque élément est numéroté pour en faciliter l'assemblage après sa découpe en morceaux, appelés *calibres*. La découpe, ou ***calibrage***, se fait aux ciseaux à trois lames, celle du milieu découpant une mince bande de papier dont la largeur est égale à l'épaisseur de l'âme du plomb.

COLORATION ET COUPE DES VERRES

Le maître verrier procède alors au choix des plaques de verres colorés, en ayant soin de les sélectionner en fonction de l'effet souhaité. Les calibres qui doivent être coupés dans la même couleur sont disposés sur les feuilles de verre correspondant à cette couleur. Les morceaux de verre sont ensuite découpées au diamant ou au coupe-verre en suivant la forme du calibre. Les imperfections de coupe sont corrigées à l'aide d'une pince plate, le ***grugeoir***, qui permet de ronger le verre. La coupe terminée, les pièces de verre sont assemblées sur le calque.

PEINTURE

Intervient ensuite la peinture sur la surface des morceaux de verre qui doivent en comporter. La peinture se réalise par transparence en posant les morceaux de verre sur le dessin.

La peinture employée pour peindre le verre, appelée communément grisaille, est un mélange ***d'oxyde de fer*** (la rouille) ou de ***cuivre***, avec un ***fondant*** composé de verre broyé, qui permet la vitrification lors de la cuisson ; le tout est délayé dans divers éléments liquides (eau, vinaigre, essence de térébenthine). L'ajout d'une faible quantité de gomme arabique ou d'essence grasse la rend plus adhérente au verre. La grisaille est appliquée à l'aide de divers pinceaux ou brosses. Grâce à elle, le peintre verrier indique les détails importants des scènes : ***traits des visages, plis des drapés, éléments du décor***. Une fois sèche, on obtient des lumières en enlevant la grisaille à l'aide d'une brosse sèche, d'une aiguille ou d'une plume d'oie, selon l'effet recherché. On appliquera sur l'autre face du verre la sanguine (carnation) qui donnera une teinte chair, le jaune d'argent (sel d'argent) qui donnera un jaune clair ou jaune orangé. Les émaux, peintures vitrifiables translucides, sont également appliqués sur l'envers.

CUISSON

Étant appliquée à froid, cette peinture doit être fixée par une cuisson à une température modérée (env. 630°C) qui permette au fondant de s'incorporer au verre. Un lit de plâtre déshydraté est préparé sur le fond du four, les pièces y sont posées bien à plat pour éviter leur déformation au cours de la cuisson. On peut superposer plusieurs couches de pièces de verres, si on prend soin de les recouvrir de plâtre tamisé destiné à les isoler les unes des autres.

On doit compter en moyenne de 4 à 5 heures pour obtenir le degré de température voulu, la durée de cuisson variant évidemment suivant le mode de chauffage. Avant de défourner, il faut attendre 24 heures, car les verres ne doivent être retirés du four qu'à une température inférieure à 100 degrés afin d'éviter les risques de casse dû à un refroidissement brutal.

MISE SOUS PLOMB

Après refroidissement, l'assemblage des morceaux de verres se fera grâce à des ***tiges de plomb*****.**

Ces ***baguettes de plomb*** ont une section en forme de H, avec au milieu son cœur ou l'âme d'une épaisseur standard, et de quatre ailes formant deux rainures dans lesquelles s'encastrent les morceaux de verre. Quand toutes les pièces de verres d'un panneau de vitrail sont assemblées au moyen des baguettes de plomb, les ailes du plomb sont rabattues sur le verre à l'aide d'une spatule de bois ou de plastique. Les baguettes sont ensuite solidarisées entre elles par de petites soudures à ***l'étain***, sur les deux faces du panneau.

De nos jours, pour assurer une meilleure étanchéité et une plus grande solidité, on badigeonne les panneaux d'un ***mastic*** (composé de blanc de Meudon, huile de lin et un siccatif) qui pénètre sous les plombs. Après séchage du mastic, les divers panneaux sont alors prêts à être insérés dans ***l'armature*** installée préalablement à l'intérieur de la baie.

POSE

Souvent un vitrail est composé de plusieurs panneaux. Il est nécessaire de sceller dans la pierre des barlotières en fer, l'armature ou les ferrures, sur lesquelles sont placés les panneaux. L'ensemble est maintenu dans la rainure de la fenêtre par un calfeutrement à la chaux.

6 - LE VITRAIL À TRAVERS LES SIÈCLES :

DU ROMAN AU GOTHIQUE, L'ÂGE D'OR DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES

Le vitrail en tant qu'élément coloré et figuratif existait déjà à l'époque **mérovingienne et carolingienne**.

Comme tout élément important dans la structure et pour l'usage des édifices, les vitraux ont, suivant les époques, reçu des dimensions, des formes, des dispositions et des décorations différentes.

LE XIIÈME SIÈCLE

Les **vitraux romans du XIIe siècle**, de taille encore assez modeste, se composent de ***médaillons carrés* ou *circulaires*** assemblés sur une armature en fer. Pour favoriser l'enseignement et la compréhension, des *inscriptions* permettaient d'identifier les personnages. L'iconographie, quant à elle, est extrêmement élaborée, révélant une grande érudition et une volonté didactique.

La ***palette de coloris*** est prédominée en France par des bleus et des rouges, par les couleurs rouge et verte en pays germaniques. À ces couleurs, fortement contrastées, s'ajoutent le jaune, le pourpre, et le blanc légèrement verdâtre, utilisé avec parcimonie. Les silhouettes des personnages, souvent de petites dimensions, sont soulignées par des plombs plus larges, les draperies fortement accusées par la peinture à la grisaille. La représentation de la végétation et des détails architecturaux est réduite à son stricte minimum et répond à une convention iconographique.Les *bordures,* faisant partie intégrante de la composition, en revanche, sont importantes et ornées de motifs végétaux et d'animaux fantastiques. Aux

couleurs chatoyantes des vitraux d'inspiration *clunisienne* s'opposent les verrières à simples motifs géométriques réalisées pour les abbatiales *cisterciennes* (Aubazine, Pontigny, par exemple) dont la sobriété répond à l'exigence de pauvreté et de recueillement voulue par Bernard de Clairvaux pour qui cette préciosité et cette richesse détournent l'attention de la méditation.

LE XIIIÈME SIÈCLE

Le vitrail gothique du XIIIe siècle se distingue par l'apparition, dans l'architecture, des grandes *rosaces*, comme à Notre-Dame de Paris, tandis que les verrières s'agrandissent grâce aux progrès apportés par la construction en ***croisée d'ogives*** contrebutées à l'extérieur par des ***arcs-boutants***, ce qui permet d'évider les murs au maximum. Mur et vitraux ne forment plus qu'un seul mur-écran.

Les ***bordures*** sont moins larges et les ***inscriptions*** moins importantes. L'iconographie puise toujours dans les mêmes sources (Légende Dorée de Jacques de Voragine, les textes apocryphes, légendes hagiographiques).

De grandes figures isolées, conçues pour être vues de loin, en particulier dans les ***fenêtres hautes***, comme à la cathédrale de Chartres, complètent les récits des verrières légendaires dans les parties basses de la cathédrale.

Le ***dessin*** témoignant toujours d'un geste pictural très assuré, comme à la période précédente, s'oriente vers un naturalisme plus marqué : les corps s'animent et les attitudes sont moins hiératiques et symboliques, les végétaux se rapprochent de la réalité.

Dans le même temps, la ***palette*** s'étend, notamment dans les nuances d'une même teinte. Dans la seconde moitié du XIIIe siècle on trouve toujours des vitraux non colorés, appelés ***grisailles,*** déjà utilisés au siècle précédent, notamment pour permettre un meilleur éclairage des édifices ou peut-être en attendant de les remplacer par des verrières historiées. Il s'agit de panneaux de verre blanc peints en noir et rehaussés de dessins en couleurs et qui connurent leur apogée au cours du XIVe siècle.

LES XIVÈME ET XVÈME SIÈCLES

Le grand savoir-faire des peintres verriers se maintient ; cependant, par souci d'économie et de rapidité, le XIVe siècle connaîtra l'essor des vitraux incolores associant grisailles et panneaux de couleur dans une même fenêtre, comme à St Pierre de Chartres par exemple. Les motifs peints sont mis en valeur par des éléments décoratifs colorés au centre de chaque panneau.

La palette s'enrichira par l'association de trois teintes de grisaille (noir, brun et sépia). C'est à cette époque également que la technique du ***jaune d'argent*** (oxydes ou sulfures d'argent, mélangés à de l'ocre pour obtenir, suivant le temps de cuisson, des teintes allant du jaune pâle citron à l'orange le plus éclatant) se répand, augmentant les possibilités offertes aux peintres verriers : mise en couleur partielle d'un morceaux de verre blanc, sans avoir recours à une mise en plomb de morceaux de verre de couleur différente La première utilisation de jaune d'argent connue date du début du XIVe siècle, mais il n'est pas impossible qu'il ait été employé quelques années auparavant, en Grande-Bretagne. L'emploi du jaune d'argent peut être associé à celui de la grisaille, comme dans le cas des panneaux offerts à la cathédrale de Chartres par le chanoine Thierry, en 1328, au bas du vitrail de Saint Apollinaire, (transept sud), ce qu'on appelle de nos jours une « mise en blanc ».

À partir de la Renaissance, on observe l'emploi d'une teinte brun-rouge très particulière, transparente et saturée, qu'on appelle la ***sanguine*** ou ***teinte de carnation***, ainsi que des ***émaux*** translucides (bleu, vert et violet) qui permettent la juxtaposition de plusieurs teintes translucides sur un seul morceau de verre.

Une autre technique liée au décor a aussi participé à l'évolution de cet art : la *gravure des verres plaqués* pour obtenir sur une seule pièce de verre deux couleurs, celle du verre sous-jacent et celle du verre de placage.

Au **XVe s.,** tandis que le vitrail européen s'oriente, sous l'influence de l'art flamand, vers plus de réalisme visuel (dans le modelé et le souci naissant de perspective), les compositions tendent à s'affranchir de la structure de la fenêtre, et une même scène peut alors s'étendre sur plusieurs lancettes (cathédrale de Chartres, chapelle Vendôme).

Les vitraux de cette époque témoignent d'une évolution de plus en plus accentuée vers la copie de la peinture.

LA RENAISSANCE

Les innovations techniques qui caractérisent l'évolution du vitrail de cette époque tiennent à la qualité des verres soufflés permettant une plus large découpe du verre. Les nouveaux verres soufflés augmentent la gamme des couleurs et des textures. L'utilisation du « damassé », d'un décor régulier et répétitif s'inspirant des tissus byzantins ou des enluminures, se diversifie. Le sertissage en « chef d'œuvre », travail extrêmement délicat qui permettait au compagnon d'obtenir sa maîtrise, consiste à l'incrustation d'un verre, souvent rond, tenu par un plomb, à l'intérieur d'un autre verre plus grand et de couleur différente. Le développement de la gravure de verres plaqués permettra au peintre verrier de changer le coloris d'un motif sans avoir besoin des plombs. Associé à la technique du jaune d'argent et à la grisaille, ce procédé permettait de dessiner les blasons des donateurs ou le décor des vêtements de façon très détaillée. Les émaux vitrifiables permettent d'obtenir une palette de couleurs aussi vaste que celle des peintres. L'utilisation du papier connaît, à cette époque, une formidable expansion, et avec elle, la technique de « l'estampe ». Les estampes pouvant facilement s'échanger entre pays, l'iconographie subira cette influence venue d'ailleurs.

Le passage du style gothique tardif aux conceptions de la Renaissance touche l'Europe du Nord au début du **XVIe s**. Le vitrail germanique reste d'esprit gothique avec les cartons de Holbein l'Ancien ou de Dürer.

La tradition gothique se maintient dans les nombreuses verrières narratives à petites scènes juxtaposées, répétées d'après les mêmes cartons, souvent issus de gravures flamandes ou allemandes.

Au XVIe siècle, le vitrail se rapproche de la peinture sur panneau. Les sujets sont de plus en plus d'inspiration profane, en même temps que le vitrail est introduit dans l'architecture civile, comme aux châteaux d'Écouen ou de Chantilly. Les fonds s'animent de paysages à décors végétaux, de jardins, parfois même de ruines antiques, les représentations des villes se veulent réelles. L'évolution des outils et de la palette colorée – où apparaît toute une gamme de camaïeux – permet aux peintres verriers de réaliser de véritables tableaux. L'emploi massif ***d'émaux*** (premiers exemples à Montfort-l'Amaury, vers 1544), augmente les possibilités offertes par les verres teintés dans la masse utilisés jusqu'alors. Si les artistes nous sont bien connus à cette époque, c'est surtout grâce aux contrats désormais établis sur du papier et conservés dans les archives.

À l'extraordinaire richesse de l'art du vitrail de la Renaissance ***(détails des vêtements et des parures, réalisme dans le traitement des visages, l'emploi de la gravure sur verre, du jaune d'argent et de la sanguine)*** suivra une longue période de déclin dont les premiers signes se sont déjà manifestés dès la fin du XVIe siècle.

LES ÉPOQUES DE TRANSITION

LE DÉCLIN À PARTIR DU XVIE SIÈCLE

Les guerres de Religion vont sonner le glas de cette abondante production de vitraux.

Au cours des siècles suivants, le goût pour l'architecture classique entraînera une notable régression des vitraux colorés, allant de pair avec le souci d'une clarté plus grande. La qualité du verre à cette époque permet d'obtenir des vitres blanches d'assez grandes dimensions et l'art baroque n'utilisera plus que parcimonieusement des verres de couleurs.

XVIIÈME ET XVIIIÈME SIÈCLES

La peinture à l'émail prendra progressivement le pas sur le verre teinté dans la masse et peint à la grisaille, même si les artistes continuent d'associer l'émail au verre de couleur.

On a longtemps attribué ce déclin du vitrail de couleur à une supposée perte des secrets de fabrication du verre de couleur. Or, André *Félibien* (1619-1695), architecte et historiographe français, écrit en 1675: **"*Nous voyons dans les anciennes vitres des couleurs très belles et très vives que l'on n'a plus à présent. Ce n'est pas que l'invention en soit perdue, mais c'est qu'on ne veut plus en faire de pareilles parce que ce travail n'est plus recherché comme il l'était autrefois*."**

Un changement de goût donc, mais aussi des raisons financières, sont à l'origine de ce progressif abandon du vitrail de couleur. Ce goût nouveau pour la clarté et pour l'architecture classique conduit le clergé à commander pour les édifices qui se construisent des vitreries le plus souvent blanches, agrémentées parcimonieusement de bordures peintes au jaune d'argent et à l'émail.

Il arrivait aussi que le clergé demande la dépose, dans les édifices anciens, de certaines verrières existantes pour les remplacer par des vitreries blanches, comme ce fut le cas de huit verrières du haut chœur de la cathédrale de Chartres, au XVIIIe siècle, sur demande du sculpteur Bridan.

À la fin du XVIIIe siècle et après la Révolution, lorsque les églises et les cathédrales deviendront la propriété des laïques, et l'art du vitrail sera si peu pratiqué que la plupart des verreries arrêteront la fabrication des verres colorés.

Les vitreries "*à bornes*", incolores à bordures peintes à l'émail, font leur apparition. *Pierre Le Vieil* en a publié des modèles dans son ouvrage **«*L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie* »** en 1774. Les vitreries ***« à litre »*** sont caractérisées par des bandes colorées horizontales, telles les bandes noires dans les églises sur lesquelles on peignait les armoiries des seigneurs décédés.

LE RENOUVEAU DU XIXÈME S.

Il faudra attendre le regain d'intérêt pour le moyen âge, grâce aux romantiques, pour que l'on se tourne de nouveau vers cet art qui avait contribué à la splendeur des cathédrales. En Angleterre, les préraphaélites sont les premiers à ranimer les grandes traditions du vitrail, de Walter Crane à William Morris, d'Edward Burne-Jones à Christopher Wall.

En France, avec les grandes campagnes de conservation et de restaurations d'édifices initiées par Prosper Mérimée et continuées par Viollet-le-Duc, on redécouvre le savoir-faire médiéval (manufactures de Choisy-le-Roi, Clermont-Ferrand, Le Mans), et de nouveaux procédés sont tentés, comme la peinture sur de grandes glaces (Manufacture de Sèvres, Chapelle royale de Dreux), ce qui permet de replacer des vitraux dans les édifices restaurés, mais aussi de réaliser des créations pour les édifices contemporains. Le XIXe siècle créera du vitrail néo-gothique et imitant le style de la Renaissance (à Chartres église St Aignan, St Pierre).

À la fin du XIXe siècle apparaissent de nouveaux types de verres, les verres ***opalescents*** ou ***"américains"***, les verres ***imprimés*** d'un relief (verres «cathédrale »), ou encore les verres ***"antiques"*** (amélioration du verre soufflé dont on accentue les défauts et la structure), et donc de nouveaux types de vitraux qui correspondront au style art nouveau, puis art déco alors en faveur.

DE L'ART NOUVEAU À NOS JOURS

À l'aube du XXe s., le mouvement *Art nouveau* donne un nouvel essor à l'art du vitrail : Tiffany aux États-Unis, Mackintosh en Angleterre, Mucha en France, Thorn-Prikker aux Pays-Bas explorent les possibilités décoratives du vitrail.

Dans les vitraux de ***Tiffany*** (Etats-Unis), chaque verre est entouré d'une ***lame de cuivre*** rabattue de quelques millimètres sur chaque face. Toutes les pièces du vitrail sont ensuite rassemblées et on étame les lames de cuivre pour lier ensemble tous ces verres.

La seule innovation de cette époque, qui connaîtra un véritable avenir, est la ***dalle de verre***. Ce type de vitrail peut être défini comme un assemblage de verres épais (obtenus par coulage puis taillés à la marteline) à l'aide d'un béton ou d'une résine. Tandis qu'aux États-Unis l'architecte ***Frank Lloyd Wright*** dessine lui-même les motifs géométriques des fenêtres de ses édifices, en Allemagne les recherches du ***Bauhaus*** aboutissent à une technique d'enchâssement dans le béton, qui sera mise à profit par de nombreux artistes, tels Fernand *Léger* et Jean ***Bazaine*** à Audincourt. Ces deux artistes apporteront aussi leur contribution à l'église du plateau d'Assy (1937-1950). Le père *Couturier* (qui créa des vitraux pour une chapelle de la crypte de la cathédrale de Chartres) lance un mouvement qui vise à un renouveau de l'art sacré en faisant appel aux grands artistes du temps. Ainsi*, **Chagall, Braque, Matisse*** (chapelle de Vence), ***Rouault, Villon*** et ***Bissière*** (vitraux à la cathédrale de Metz), ***Manessier*** (église des Bréseux), *Vieira da Silva* (Saint-Jacques de Reims, 1966-1976) seront associés à de grands projets de créations de vitraux dans de nouvelles architectures.

En 1976, Jean-Pierre Raynaud réalise les vitraux de l'abbaye de Noirlac. C'est le début d'une nouvelle époque de vitrail issu de la commande publique et confié à des artistes majeurs représentant les diverses tendances de la création contemporaine.

En 1994 sont inaugurées les nouvelles verrières de Sainte-Foy de Conques, pour lesquelles le peintre Pierre ***Soulages*** a conçu de grandes fenêtres translucides, tout juste traversées de traits de métal sombre, qui apparaissent comme des négatifs des vigoureux coups de brosse de ses peintures noires. À la cathédrale de Nevers, a eu lieu en 1995 le remplacement des verrières (hormis celles du cul-de-four roman, confiées au peintre abstrait Raoul ***Ubac*** dans les années 1980) par un ensemble commandé à Claude ***Viallat***, François ***Rouan***, Jean-Michel ***Alberola***, Gottfried ***Honegger***.

7 - L'ART DU VITRAIL CONTEMPORAIN : LES TECHNIQUES NOUVELLES

LES ARTISTES CONTEMPORAINS AU SERVICE D'UN ART MILLÉNAIRE

Le XXIe s. voit un véritable engouement pour le travail du verre. Les artistes du XXIe s. n'appartiennent plus à aucune école, ils échappent à tout mouvement collectif, à tout esprit de chapelle ; la création a dépassé le débat abstraction/figuration et utilise toutes les nouvelles techniques qui libèrent l'expression.

Malgré la concurrence de matériaux synthétiques nouveaux, le verre offre encore aujourd'hui aux artistes qui veulent s'exprimer avec un matériau translucide, de vastes possibilités de recherches : en collaboration avec l'industrie pour traiter des vitres de dimensions exceptionnelles, ou, à une échelle plus personnelle, grâce à de nouvelles gammes de verre, et aux possibilités des nouveaux fours de cuisson qui permettent le thermocollage et le thermoformage de plusieurs verres superposés.

FICHE N° 2- HISTOIRE DU VITRAIL : THÉOPHILE PRESBYTER

- ***"Theophilus, humilis presbyter"*** tel est le nom que se donnait humblement l'auteur du traité ***"Schedula diversarum artium" ("De diversis artibus")*** un condensé sous forme de manuel de diverses techniques d'arts, fondé sur les expériences pratiques et le savoir-faire de l'auteur et qui fut rédigé dans la première partie du 12e siècle.

  L'importance que revêtait et revêt encore ce traité pour l'histoire de l'art, de la civilisation et des métiers d'art du moyen âge ne saurait être surestimée. Aux 15e et 16e siècles, l'œuvre faisait encore partie des ouvrages de base des chercheurs humanistes. L'auteur y explique la composition et la fabrication du verre, de sa coloration dans la masse et du four nécessaire à la réalisation du verre et à la cuisson des verres peints.

- Les recherches récentes viennent de confirmer de façon définitive qu'il s'agit du moine allemand **Roger von Helmarshausen** qui vécut entre 1070 et 1125. Ce moine, prêtre et orfèvre, bien connu dans l'histoire religieuse, arrive à Helmarshausen, en Hesse du Nord, après un séjour au couvent de Stablo (aujourd'hui Belgique) où il reçut probablement sa formation artistique, et à St Pantaléon à Cologne, où il semble avoir commencé la rédaction de son traité.

  Le couvent de Helmarshausen devint un centre très important de la production d'art sacré.

FICHE N° 3 – LES VITRAUX DE LA RENAISSANCE À CHARTRES

INTRODUCTION

Chartres est associée à l'extraordinaire ensemble de verrières des XIIe et XIIIe siècles de sa cathédrale, et pourtant, de la fin du XVe au début du XVIIe siècle, un grand nombre de peintres verriers vivaient encore dans la ville, et des concurrents venus de l'extérieur ont été appelés à y travailler. Mais en raison des destructions massives, au cours des guerres de Religions, au XVIe siècle, et de la suppression de la majeure partie des monuments religieux pendant la Révolution, leurs œuvres, les vitraux chartrains de la Renaissance, sont pratiquement inconnus.

Grâce aux archives et aux investigations, les historiens ont pu retrouver des traces du décor vitré de plusieurs de ces édifices disparus. Sébastien Roulliard, un contemporain de Henri IV, signale ainsi des vitres qui ornaient la ***chapelle Saint-Jérôme*** bâtie en 1501 près de l'abside de Notre-Dame. Des dessins exécutés vers 1700 pour Roger de Gaignières font entrevoir les vitraux de la Renaissance de ***l'église Sainte-Foy***.

L'église Saint-André existe encore de nos jours, mais amputée de son chœur autrefois clos de quatorze verrières qui illustraient le livre de l'Exode, commandées en 1582 à un autre parisien.

Ce qui subsiste concrètement de la production comprise entre les années 1480 et 1600 se réduit à deux ensembles, si l'on excepte la belle Vierge à l'Enfant de la ***chapelle Saint-Piat***, chef-d'œuvre de la Renaissance dans la première travée de la chapelle Saint-Piat du côté nord, accompagnée d'un chanoine donateur, luxueuse verrière peinte vers 1500 :

le triforium de l'abside de l'ancienne abbatiale ***Saint-Père-en-Vallée*** (Saint-Pierre) a longtemps hébergé la cinquantaine de panneaux aujourd'hui exposés au Centre international du Vitrail, et ***l'église Saint-Aignan*** a conservé deux verrières complètes ainsi qu'un grand nombre de scènes réparties dans six autres fenêtres.

Les vitraux de l'église Saint-Aignan, redistribués vers 1823 tel qu'on les voit aujourd'hui, sont pour l'essentiel ceux qui lui étaient destinés.

L'origine des panneaux remployés à *Saint-Pierre* au début du XIXe siècle n'est en revanche pas assurée. La tradition veut qu'ils aient appartenu à ***l'église paroissiale Saint-Hilaire***, voisine de l'abbatiale et parallèle au nord de son chœur, démolie en 1804.L'édifice avait été rebâti à partir de la fin du XVe siècle, après la cession de terrains par le monastère en 1489 ; le chœur était encore en construction entre 1523 et 1533, et la nef avait été agrandie vers l'ouest en 1554. La plus ancienne mention de ses vitraux est due au vitrier parisien Pierre Le Vieil qui, dans son ***Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*** rédigé vers 1760.

L'histoire de ces vitraux explique qu'ils nous soient parvenus dans un état quelque peu chaotique, à première vue décourageant pour apprécier leur signification et leurs qualités. L'étude méthodique de ces œuvres a permis cependant de les classer chronologiquement, de définir leurs principaux caractères, d'approcher les techniques en usage dans les ateliers locaux et de dégager l'apport de certains des artistes chargés de leur fournir des modèles.

LES VITRAUX DE SAINT PIERRE

Les panneaux qui font l'objet de la présente exposition ont une histoire particulière : à peu d'exceptions près, ils n'appartenaient pas à l'église Saint-Pierre, qui les hébergeait jusqu'à une date récente ; ils n'y sont parvenus qu'après le ***Concordat***, lorsque l'ancienne ***abbatiale*** devint ***paroisse***. Saint-Pierre a conservé la plupart de ses verrières hautes, datant du XIIIe et du XIVe siècle ; au début du XIXe siècle, le vitrage des fenêtres basses de l'église venait de disparaître, vandalisé pendant la Révolution, et d'autres baies, notamment celles du ***triforium*** du ***chevet***, étaient probablement lacunaires. En un temps où la suppression de nombreux édifices religieux de la ville laissait vacantes des pièces de mobilier de toute nature, la ***fabrique*** n'eut sans doute que l'embarras du choix pour récupérer ce qui lui était nécessaire pour parfaire

son décor. Des verrières provenant de ces monuments voués à la ruine furent donc acquises pour compléter celles que l'église possédait déjà.

Les vitraux que l'on s'était procurés, de factures et d'époques diverses, les plus anciens remontant aux années 1480, les plus récents aux environs de 1600, furent bientôt remis en œuvre dans l'édifice. Certains panneaux du XVIe siècle réputés provenir de Saint-Hilaire, la paroisse voisine de l'abbaye, rasée en 1804, avaient d'abord trouvé place dans deux fenêtres de la chapelle centrale du ***déambulatoire***, puis rejoignirent, avant 1850, ceux qui avaient été affectés aux baies du triforium de *l'abside*. Ce regroupement resta en l'état jusqu'en 1936, date de la restauration dont fut chargé François ***Lorin***. Les éléments étaient montés dans six des fenêtres orientales du triforium et dans la moitié d'une septième. Sous les ***grisailles*** du XIIIe siècle qui subsistaient dans leurs ***amortissements***, lesdites fenêtres étaient ainsi garnies de cinquante panneaux colorés. Ces vitraux avaient été adaptés sans ménagement aux ***fers*** préexistants, délimitant des rectangles qui mesurent en moyenne 45 sur 70 cm. Il avait par conséquent fallu ramener les panneaux à cette forme, la plupart étant « normalisés », retaillés dans les deux dimensions, d'autres recevant au contraire des pièces rapportées en bordure pour les augmenter. Ce vigoureux traitement explique que la plupart des sujets et leur ornementation soient mutilés, souvent dans les deux dimensions. À ces mutilations s'ajoutent d'autre part des interpolations, marques de la restauration qu'ont subie les panneaux à l'occasion de leur ***remploi***. À une époque où, depuis plus d'un siècle, la peinture sur verre était délaissée, il était en effet de mise de boucher les trous à l'aide de pièces retaillées dans d'autres vitraux.

Du fait de la politique de mise à l'abri des vitraux anciens à la veille de la Seconde Guerre mondiale, les vitraux du triforium, déposés en 1936, ne furent pas remis en place après leur restauration. Neuf des panneaux les mieux conservés furent soustraits à l'ensemble en 1939 pour être transférés à Paris, d'abord conservés au musée de Cluny, puis au dépôt des Monuments historiques de Champs-sur-Marne. Les autres regagnèrent le triforium de Saint-Pierre, redistribués après 1950 en cinq fenêtres au lieu de sept, dans un agencement modifié mais néanmoins fidèle au système précédent. La présence d'éléments significatifs de certaines verrières a suscité dès 1936 des projets de réorganisation qui leur ferait retrouver une cohérence. Comme il était impossible de mener à bien un tel projet dans le cadre qui avait été assigné à ces vitraux au début du XIXe siècle, on envisagea, à partir des années 1970, d'installer les panneaux dans les fenêtres basses de l'église avec des compléments en création. L'état des panneaux fit cependant apparaître les limites de l'exercice. Une présentation muséale de ces œuvres, définitivement retirées de l'édifice qui les avait abritées pendant plus d'un siècle, parut finalement la solution la plus satisfaisante.

LEXIQUE

Concordat : traité entre le Pape et un État sur les affaires qui intéressent les deux pouvoirs. Ici : Concordat de 1801 entre le pape Pie VII et Napoléon, convention de reconnaissance qui mit fin aux guerres civiles et religieuses qui avaient divisé les Français tout au long de la Révolution.

Abbatiale : l'église d'une abbaye ou d'un monastère

Paroisse : territoire délimité d'une manière fixe et permanente dont les habitants sont sous l'autorité spirituelle d'un curé placé là par l'évêque. Chaque paroisse doit avoir son église particulière.

Triforium : ensemble des ouvertures par lesquelles la galerie haute au-dessus des bas-côtés donne sur l'intérieur de la nef, ou la galerie elle-même.

Chevet : extrémité extérieure de l'église du côté du maître-autel.

Fabrique : établissement qui représente et administre les intérêts temporels d'une église publique, qui peut acquérir, aliéner, administrer les biens.

Déambulatoire : collatéral tournant autour du rond-point du chœur.

Abside : espace intérieur de plan cintré ou polygonal s'ouvrant sur une pièce ou sur un vaisseau.

Lorin : atelier de vitrail chartrain à la tête duquel se succédèrent trois génération de maîtres verriers : Nicolas Lorin (1833-1882), son fils Charles Lorin (1866-1940) et son petit-fils François Lorin (1900-1972)

Grisailles : vitraux constitués majoritairement de pièces de verres incolores

Amortissement : terminaison ornementale du sommet d'un élément de construction s'amenuisant progressivement.

Fers : armature d'une fenêtre recevant les différents panneaux qui composent un vitrail

Remploi : se dit d'une pièce de verre ou d'un panneau de vitrail de provenance inconnue, étranger à la composition générale et utilisé dans une verrière remaniée pour combler une lacune. On l'identifie comme tel à certaines différences de coloration, d'exécution de dessin, de détails de la peinture ou à une autre échelle de coupe.

FICHE N° 4 - LEXIQUE VITRAIL RENAISSANCE

Bouche-trou: pièce de verre ou un panneau de vitrail étrangers à la composition générale, utilisés dans une verrière remaniée pour combler une lacune. On les identifie comme tels à certaines différences de coloration, d'exécution de dessin, de détails de la peinture ou à une autre échelle de coupe.

Carnation : dans les arts graphiques, c'est la coloration donnée aux chairs (visages, mains). Dans le vitrail, c'est la couleur de décantation appliquée sur le verre en couche pelliculaire pour obtenir un glacis légèrement roux.

Les termes « carnation », « Jean Cousin » et « sanguine » ont été utilisés pour désigner différentes nuances d'un même type de peinture sur verre, dont la coloration va du ton chair au brun, en passant par des tonalités rouges briques ou sang.

Carton : modèle d'exécution pour un vitrail, habituellement de la même taille que le vitrail définitif.

Cartonnier : peintre artiste qui réalise les modèles d'exécution pour un vitrail, habituellement de la même taille que le vitrail définitif.

Chef-d'œuvre : se dit d'une pièce de verre sertie au plomb au milieu d'une autre pièce plus grande d'une autre couleur. La réalisation très compliquée du chef-d'œuvre permettait au compagnon d'accéder à la maîtrise. La difficulté réside dans le découpage d'un morceau de verre au milieu d'une feuille de verre, sans la fragmenter.

Émail : pluriel émaux ; couleur vitrifiable constituée d'un verre coloré réduit en poudre. Après cuisson, l'émail présente une couche colorée translucide et brillante.

Enlevé : trait ou surface de lumière plus ou moins importante obtenue dans la peinture sur verre en grattant la couleur sèche avec un outil pointu. La peinture sur verre, composée d'oxydes métalliques et de fondant en verre broyé, est appliquée avec un diluant liquide qui sèche sur la surface du verre avant la mise au four pour la cuisson à haute température. Lorsque la pellicule de peinture est sèche, le peintre **peut procéder à des grattages ou enlevés de cette couche afin d'obtenir des effets de dessins en négatif.**

Grisaille : couleur vitrifiable composée d'un pigment, un oxyde métallique broyé en poudre fine, et d'un fondant, du verre en poudre. Fondant et pigment sont mélangés dans un liquide. La grisaille, dont la couleur peut varier en fonction du pigment utilisé, sert à faire des ombres. On distingue la grisaille brune ou noire, dont le colorant est à base d'oxyde de fer ou d'oxyde de cuivre, de la grisaille rousse dont la couleur tire vers une teinte rosée.

Jaune d'argent : technique de coloration du verre appelée cémentation car elle ne comporte aucun fondant. La couleur est obtenue par des sels d'argent mélangés à de l'ocre servant de véhicule. Au cours de la cuisson, les sels d'argent pénètrent dans le verre et modifient les propriétés physiques et chimiques de la masse vitreuse. Le jaune d'argent permet une coloration du verre blanc allant du jaune citron très clair au brun orangé foncé ; sur un verre bleu coloré dans la masse, il donne le vert, et sur un verre rouge, un ton orange.

Jean Cousin : technique de coloration appelée cémentation car elle ne comporte aucun fondant. Au cours de la cuisson, des dérivés du fer (sulfate de fer, peroxyde de fer) donnent un ton rose au brun chaud sur le verre incolore, et un ton argent sur un verre bleuté. Ce terme d'atelier s'emploie à tort pour désigner la carnation.

Plomb de casse : est une baguette de plomb mince utilisée pour réparer une pièce de verre cassée. Les plombs de casse s'ajoutent au réseau de plomb d'origine, alourdissant le dessin et le poids du panneau.

Remploi: pièce de verre ou un panneau de vitrail étrangers à la composition générale, utilisés dans une verrière remaniée pour combler une lacune. On les identifie comme tels à certaines différences de coloration, d'exécution de dessin, de détails de la peinture ou à une autre échelle de coupe.

Sanguine : une peinture vitrifiable (grisaille) dont les teintes varient du brun chaud au roux très vif. Elle est obtenue à partir d'une roche composée d'hématite, oxyde ferrique naturel, réduite en poudre. Ses nuances variées sont dues à l'épaisseur de sa couche, à sa pose à l'endroit et au revers du verre, et à sa préparation : si le colorant est broyé en grains très fins, on obtient un rouge, s'il est utilisé en grain plus gros, une couleur brune.

Teintés dans la masse : se dit des verres colorés au cours de leur fabrication par l'ajout d'oxydes métalliques à la pâte en fusion.

FICHE N° 5 - LEXIQUE ARCHITECTURE RENAISSANCE

Abside : dans une église la terminaison arrondie de la nef principale, contenant le chœur et souvent le sanctuaire. Les absides sont généralement orientées, c'est-à-dire tournées vers l'est.

Bucrâne : motif décoratif représentant une tête de bœuf décharnée, fréquent dans l'art antique et dans les arts qui l'imitent.

Cartouche : (m.) tout ornement disposé autour d'un espace vide appelé à recevoir une inscription quelconque.

Culot : objet ornemental souvent à la retombée d'un arc ou des nervures d'une voûte

Dais : baldaquin richement décoré protégeant les statues des portails. À l'origine, une étoffe précieuse portée au-dessus d'une personne ou d'un objet pour l'honorer.

Déambulatoire : bas-côté faisant le tour du chœur.

Écoinçon : surface qui existe entre une portion de la courbe extérieure d'un arc et les deux perpendiculaires dans lequel cette courbe s'inscrit.

Entablement : couronnement d'une ordonnance d'architecture. Il se compose de l'architrave, la partie inférieure, de la frise, partie intermédiaire, et de la corniche, partie supérieure.

Lancette : baie étroite formée d'un arc en tiers-point surhaussé qui la fait ressembler à un fer de lance.

Amortissement : terminaison ornementale du sommet d'un élément de construction s'amenuisant progressivement.

Arc en plein-cintre : arc constitué simplement de la moitié de cercle, avec un seul centre.

Arc surbaissé : arc en anse de panier

Oculi : pluriel de oculus, petite ouverture ronde dans un mur pour laisser passer la lumière et l'air.

Pilastre : colonne adossée sur un mur et ayant une faible saillie, souvent utilisée comme décoration ou renfort d'un mur.

Quadrilobe : motif ornemental constitué par quatre arcs de cercle égaux.

Rinceaux : motif ornemental fait d'une tige végétale décorative, décrivant des méandres et d'où se détachent de part et d'autre des rameaux.

Serviette : motif décoratif appelé aussi parchemin plié ou roulé

Triforium : ensemble des ouvertures par lesquelles la galerie haute au-dessus des bas-côtés donne sur l'intérieur de la nef, ou la galerie elle-même.

Trumeau : pilier divisant en deux un grand portail d'église pour soutenir le linteau.

Tympan : espace compris entre le linteau (pièce horizontale au-dessus d'une porte ou d'une baie) et l'archivolte (ensemble des ornements qui encadrent une porte ou une baie) d'un portail.

Volutes : enroulement formé de plusieurs circonvolutions. Le centre de l'enroulement se nomme œil de la volute.

Linteau : pièce horizontale, en pierre, bois ou fer, qui ferme par en haut une porte ou une fenêtre.

FICHE N° 6 - LES IMAGES DANS LES VITRAUX – LES MÉTIERS

LES MÉTIERS DANS LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

On trouve dans les verrières basses et hautes de la cathédrale de Chartres, dans les registres inférieurs et parfois dans les angles inférieurs des bordures, des représentations de divers métiers. La présence des artisans, commerçants, bâtisseurs et laboureurs, dépeints en pleine exécution de leur activité profane, étonne au sein d'un édifice religieux.

Or, comme Georges Bonnebas* l'a rappelé, tous ces métiers représentés dans les verrières du **bas côté nord** sont associés aux instruments de la Passion : les ***charpentiers*** pour la Sainte Croix, les ***forgerons*** pour les clous, les ***ceinturonniers*** pour le fouet. Par contre, les métiers représentés dans le **bas-côté sud** ont été condamnés, pour des raisons diverses, à verser une amende au chapitre cathédral. C'est le cas des ***cordonniers*** représentés sur le vitrail du Bon Samaritain en train d'offrir une verrière miniature. Le chef du groupe est montré du doigt par *l'index de Dieu sortant d'une nuée* symbolisant la colère divine et par une inscription latine qui lui enjoint d'obéir. Nous ignorons la faute des savetiers chartrains. Par contre, les archives rappellent ce qui est reproché aux voisins des cordonniers, les ***bouchers***, accusés d'un autre péché: posé sur l'étal, un sac laisse échapper des pièces, allusion transparente aux profits illicites. Le ***changeur*** manipule une balance truquée dont le fléau reste horizontal malgré la monnaie présente sur un des plateaux stigmatisant ainsi le flagrant délit de fraude.

Au moyen âge, tout semblait symbole et matière d'enseignement spirituel ou moral. Les représentations des métiers peints au bas des verrières apprenaient aux fidèles les vertus à pratiquer et les vices à éviter. Le mal, dépeint avec des couleurs coruscantes des vitraux, semblait ainsi plus repoussant encore que si les maîtres verriers avaient cherché à l'édulcorer. Le but de ces représentations du mal était toujours de faire fuir le vice, d'en montrer la hideur sous des couleurs vives et de promouvoir la vertu aimée de Dieu et des saints, dont la vie était par ailleurs racontée dans les registres supérieurs des verrières.

La pensée théologique des XIIe et XIIIe siècles qui sous-tend la conception des verrières de la cathédrale de Chartres est complexe, même si la lecture littérale des médaillons paraît ressembler à une simple bande dessinée : les signes matériels renvoient à la chose spirituelle et c'est cela qui constitue le symbolisme théologique dont relève l'imagerie médiévale mise en œuvre dans les vitraux.

C'est vers 1269 qu'Étienne Boileau, prévôt de Paris, rassemble dans son Livre des Métiers les règlements et statuts qui régissent ces différents corps de métiers, réunis jusque-là librement en maîtrises et confréries. Il faudra attendre le XIVe siècle pour que les statuts consignés se soient généralisés et les corporations se soient formées.

**Georges Bonnebas Article dans le №2179 2006 Le Nouvel Observateur Ile-de-France : Les secrets des cathédrales*

LES MÉTIERS DU BOIS

LES CHARPENTIERS

LES MENUISIERS

LES TONNELIERS

LES TOURNEURS

LES CHARRONS

LES TOURNEURS

LES MÉTIERS DE BOUCHE

LES BOULANGERS

LES BOUCHERS

LES MARCHANDS DE POISSON

FICHE N° 7 – SYMBOLIQUE- LES COULEURS

Dans le monde des symboles et des couleurs, tout est ambivalent :

chaque couleur peut avoir deux identités doubles (exemple : le rouge peut signifier la Passion du Christ et son sang versé, mais aussi les flammes de Satan et de l'enfer).

Le moyen âge n'aime pas mélanger les couleurs : le vert ne s'obtient pas à partir du bleu et du jaune p.ex., chez les teinturiers, qui étaient très spécialisés, les cuves de jaune et de bleu ne se trouvaient pas dans les mêmes ateliers.

Une couleur résultant d'un mélange n'avait pas la même valeur que les autres.

Le jaune

Depuis le milieu du moyen âge, partout en Occident, le jaune devient la couleur des menteurs, des trompeurs, des tricheurs, mais aussi la couleur dont on affuble ceux que l'on veut condamner (faux-monnayeurs) ou exclure, comme les juifs.

Dans l'imagerie médiévale, les personnages qui trahissent portent souvent des vêtements jaunes (Judas ; Ganelon), symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge et de l'infamie.

Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule couleur à n'avoir généralement que l'aspect dépréciatif.

Le rouge

Le rouge renvoie au feu et au sang que l'on peut considérer comme positifs ou bien comme négatifs, d'où l'ambivalence que l'on retrouve avec toutes les couleurs. Pour le christianisme primitif, le rouge feu, c'est la vie, la charité, l'Esprit saint de la Pentecôte, les langues de feu régénératrices qui descendent sur les apôtres . Le rouge, c'est la Passion du Christ, c'est son sang versé.

L'ambivalence du rouge s'exprime aussi dans les images où les prostituées portent un vêtement rouge qui évoque le péché de chair. C'est aussi l'enfer, c'est Satan qui cherche à singer le Sauveur.

Le rouge fut toujours couleur royale par excellence.

Le bleu

Le bleu est la couleur donnée aux choses du ciel ; à la Sainte Vierge. C'est la couleur de la voûte céleste, le bleu éthéré de la Vérité éternelle. La couleur royale des rois Capétiens.

Le vert

Le vert était utilisé pour représenter les démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans le monde terrestre et dans l'au-delà.

Le vert symbolise aussi le renouveau, la vie éternelle.

Le brun

Sa teinte foncée mêlée de rouge et de noir, s'applique à une foule d'objets naturels, comme les troncs d'arbres, les animaux en grand nombre et beaucoup de costumes dont les personnages sont, à l'exception de certains religieux, toujours pris en mauvaise part.

Il importe de ne pas confondre les verres teintés en brun au moment de leur fabrication, des verres teintés en pourpre à l'origine et qui ont viré au brun sous l'effet de l'oxydation du manganèse qu'ils contiennent. C'est le cas notamment de plusieurs représentations du Christ et de la Vierge dont les vêtements ne montrent plus la coloration d'origine.